

Os quadrinhos e a questão da narrativa na pintura histórica

Marcus Vinicius de Paula (UFRJ)*
ORCID 0000-0003-4870-9249
Lucas Almeida de Melo (UFRJ)**
ORCID 0000-0001-8518-8839

Resumo: Com o objetivo de estabelecer uma crítica intermediária, o presente artigo investiga tanto as características compositivas da pintura histórica quanto a estrutura narrativa dos quadrinhos. Deseja-se também esclarecer que os rígidos dogmas figurativos definidos pela tradição acadêmica europeia não são uma mera antítese da descontraída linguagem dos quadrinhos – como se os *comics* fossem uma subversão absoluta do modo de representação ensinado nas academias de belas-artes. Para tanto, demonstra-se que o modelo narrativo-pictórico desenvolvido a partir do Renascimento – hegemônico na cultura ocidental até o final do século XIX – afetou e foi afetado por interesses visíveis e legíveis que despertaram na Modernidade.

Palavras-chave: linguagem dos quadrinhos; pintura histórica; narrativa; iconologia

Abstract: In order to establish an intermedia critique, this paper investigates both the compositional characteristics of history painting and the narrative structure of comics. It should also be clarified that the rigid figurative dogmas defined by the European academic tradition are not merely antithesis of the relaxed language of comics - as if comics were an absolute subversion of the mode of representation taught in fine art academies. To this end, it is demonstrated that the narrative-pictorial model developed from the Renaissance - hegemonic in Western culture until the late nineteenth century – which affected and was affected by visible and legible interests that aroused in Modernity.

Keywords: comics language; history painting; narrative; iconology

Resumen: Con el objetivo de establecer una crítica mediática, este artículo investiga tanto las características compositivas de la pintura histórica como la estructura narrativa de los comics. Asimismo, se busca aclarar que los rígidos dogmas figurativos definidos por la tradición académica europea no son una simple antítesis del entretenido lenguaje de los comics –como si los comics fueran una subversión absoluta del modo de representación enseñado en las academias de bellas artes–. Para ello se demuestra que el modelo figurativo-pictórico desarrollado a partir del Renacimiento –hegemónico en la cultura occidental hasta finales del siglo XIX– ha afectado y ha sido afectado por intereses visibles y legibles que han emergido en la modernidad.

Palabras-clave: lenguaje de los comics; pintura histórica; narrativa; iconología

Recebido em: 05 set. 2019

| Aprovado em: 03 mar. 2020

* Doutor em Design e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: depaulamarcusvinicius@gmail.com.

** Mestrando em Design pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: lmelo496@gmail.com.

Introdução

Com seus balões de fala, pensamento e legendas, pode parecer evidente que os quadrinhos sejam um meio de comunicação de massa com poucas afinidades com a pintura histórica¹. Por outro lado, Thierry Groensteen (2015) acredita serem as relações icônicas o fundamento primordial dos quadrinhos e a escrita um elemento opcional. W.J.T. Mitchell, por sua vez, utiliza um argumento ainda mais efetivo para os interesses desta pesquisa, na medida em que afirma que todo meio de comunicação é híbrido e que nunca é apenas legível ou visível (MITCHELL, 1995).

Pretende-se, então, demonstrar a necessidade de uma análise intermediária da linguagem dos quadrinhos e do modelo narrativo desenvolvido pela pintura acadêmica no século XIX. Desse modo, deseja-se trazer, para dentro dos limites do debate crítico, diversas questões que foram esquecidas desde que a pintura histórica foi proscrita pelos ideais revolucionários das Vanguardas. Essa condenação estética produziu um desinteresse que levou à extinção dessa modalidade de expressão visual, mas, paradoxalmente, acabou permitindo que seus cânones migrassem para outras mídias e se perpetuassem de modo acrítico.

Por outro lado, alguns autores já se arriscaram a inter-relacionar diretamente quadrinhos e diversos gêneros e estilos de pintura. Luis Gasca e Ansier Mensuro (GASCA, 2014), por exemplo, listaram inúmeras referências à pintura histórica ocorridas em quadrinhos de diversas épocas e locais, porém pouco contribuíram para aproximar as estratégias de comunicação visual utilizadas pelas duas mídias. Na verdade, grande parte da teoria desenvolvida sobre a linguagem dos quadrinhos tem dado pouca importância à conexão intermediária entre quadrinhos e pintura histórica, especificamente.

Daniele Barbieri, orientando de Umberto Eco, por exemplo, ao dissecar as relações entre os quadrinhos e diversas outras mídias, diz que as conexões entre quadrinhos e pintura são de menor importância, pois estariam sempre intermediadas pela ilustração (BARBIERI, 2017, p. 87). Entretanto, mesmo que as alegações de Barbieri tenham fundamento, não se pode minimizar o poder dos cânones acadêmicos sobre toda a produção de imagens na cultura ocidental. A posição privilegiada que a pintura histórica ocupou até o século XIX não deve ser menosprezada, pois, provavelmente, as normas que instituiu sobre leitura de imagens devem ter produzido impacto sobre a narrativa, na ilustração, na fotografia, na publicidade, no cinema, nos quadrinhos e em outras mídias contemporâneas.

O já citado Thierry Groensteen coloca uma objeção ainda mais contundente quando diz que a principal característica da linguagem dos quadrinhos se encontra na “solidariedade icônica”², ou seja, se fundamenta numa estrutura narrativa produzida pela inter-relação entre figuras contidas em espaços gráficos distintos. Por esse motivo, trata-se de uma narrativa *policênica*, isto é, constituída por duas ou mais cenas (graficamente delimitadas) que se interconectam para contar uma história. Pode-se, então, deduzir, apressadamente, que a linguagem dos quadrinhos tem fundamentos narrativos completamente distintos da pintura histórica, pois a primeira seria uma mídia policênica e a

¹ A pintura histórica foi uma prática artística que se consolidou dentro do contexto das academias de belas-artes e pode ser definida como uma modalidade de pintura voltada para a narrativa de temas eruditos (religiosos, alegórico-mitológicos e extraídos da história da cultura). Segundo Jacques Rancière, até o século XVIII, chamavam-se ‘*história*’ “grandes exemplos dignos de se apresentar, representar, ponderar, imitar”. “Outrora, no tempo da pintura histórica, pintava-se a imagem dos grandes e suas ações” (RANCIÈRE, 2018, p. 18). Para mais esclarecimentos sobre esse assunto, vide Lichtenstein, 2006.

² “Faz-se necessário reconhecer como único fundamento ontológico dos quadrinhos a conexão de uma pluralidade de imagens solidárias (...) portanto, elemento central dos quadrinhos, seu primeiro critério (...) é este: a *solidariedade icônica*. Definiremos como solidárias as imagens que participam de uma sequência” (GROENSTEEN, 2015, p. 29-30).

segunda monocênica (que exhibe apenas uma cena). Esse argumento pode parecer irrefutável, mas, no decorrer deste artigo, pretende-se demonstrar que se trata de uma questão bem mais complexa do que possa parecer inicialmente.

Em contrapartida a essas objeções, Barbara Postema deixa escapar que “os códigos convencionais que aprendemos a ler e, agora, estão sendo utilizados na imagem dos quadrinhos” foram estabelecidos, há muito tempo, pela pintura que determinou de que modo “a narrativa e o tempo são inseridos na imagem” (POSTEMA, 2018, p. 43).

Com o intuito de entender melhor essas convenções que aproximam quadrinhos e pintura, a pesquisa preocupou-se, primeiro, em definir alguns fundamentos narrativos instituídos pela pintura histórica a partir do Renascimento para, em seguida, apontar subversões e técnicas narrativas específicas desenvolvidas durante o século XIX. Optou-se por inserir alguns comentários comparativos entre pintura e quadrinhos, mesmo durante essa etapa inicial do texto. Entretanto, o final do artigo destina-se a um exame iconológico propriamente dito que estabelece uma análise intermediária mais conclusiva.

A solidariedade icônica na pintura monocênica

Segundo Lew Andrews, em *Story and Space in Renaissance Art: the rebirth of the continuous narrative* (1998), quando Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci explicaram os fundamentos da perspectiva, reconheceram uma distinção entre a instantaneidade ótica da luz e a necessidade de uma percepção visual prolongada (ANDREWS, 1998, p. 60) que a pintura exigia. Desse modo, a solução profunda (perspectivada) de aparência monocênica renascentista não é obrigatoriamente antitética às ambições narrativas da nascente pintura histórica³. Portanto, a valorização da cena única, nas teorias que deram origem ao conceito de pintura histórica, não significa uma negação da narrativa, mas uma característica enriquecedora. A perspectiva possibilitava que a história fosse contada também por meio do que estava aparentemente mais próximo ou mais distante do observador, e não apenas da direita para a esquerda (ou qualquer outra direção superficial). Na verdade, a ilusão de profundidade tornou a estrutura da narrativa visual mais complexa.

Andrews faz uma análise comparativa entre os modelos de relato pictórico, nos séculos XIV, XV, XVI e XVII, e demonstra que a *narrativa contínua*, ou policênica, na qual um mesmo personagem aparece mais de uma vez dentro de um mesmo painel, não foi um modo de representação medieval que entrou em extinção gradativa após a invenção da “janela renascentista”. Andrews diz que, apesar de a perspectiva monocular ter sido aclamada como uma revolução visual que criou um espaço unificado, grande parte da produção imagética com finalidade narrativa do *Quattrocento* era policênica. Não há dúvida de que a noção de solidariedade icônica, de Groensteen, pode ser facilmente aplicada a esse conceito de narrativa contínua, uma vez que existe a repetição de uma figura com a finalidade de estabelecer coerência ao relato.

³ Para Lewis Andrews, a ilusão de profundidade não expandiu somente o espaço, expandiu também o tempo (ANDREWS, 1998, p. 96). Andrews mostra também que foi um preconceito anacrônico o responsável pela atribuição de um caráter rigidamente monocênico à pintura histórica. Os responsáveis teriam sido a teoria de Gottold Lessing e o modo de percepção instantâneo estabelecido pela imagem fotográfica (ANDREWS, 1998, p. 25). Isso significa que o artifício ilusório da perspectiva não tinha por finalidade valorizar um instante a-narrativo lessineano, pelo contrário, foi uma nova e importante ferramenta voltada para produção de relato visual. Portanto, provavelmente, foi somente a partir da difusão da teoria iconoclasta exposta no *Laocoonte* de Lessing (LESSING, 1998), e depois da invenção da fotografia, que a pintura narrativa, que teve origem no Renascimento, passou a ser teorizada como um registro visual avesso à temporalidade de um relato. Dentro desta perspectiva, a teoria crítica desenvolvida por Lessing, no século XVIII, atuou em retrocesso e fez com que se entendesse o ponto de fuga e a ilusão de profundidade como uma afirmação da “arte do espaço” que abolia o tempo da narrativa.

Andrews mostra também que, nos ciclos nas paredes das igrejas italianas do *Trecento*⁴ (como os famosos afrescos pintados por Giotto na Capela Scrovegni entre 1304-06), os painéis, individualmente, eram monocêntricos⁵, e que, portanto, a opção policêntrica, no interior de um mesmo painel, surgiu nos afrescos no mesmo período em que Alberti definia os princípios narrativos da pintura histórica em *De Pictura* (de 1435)⁶. Andrews demonstra que a narrativa contínua não era uma característica medieval em curso de extinção, mas uma parte vital da cultura visual do Renascimento que se manifestou após a perspectiva linear ter sido introduzida⁷. Pode-se deduzir, então, que a narrativa contínua do *Quattrocento* reformulou a solidariedade icônica dos ciclos que utilizava vários painéis para narrar diferentes passagens da vida dos santos e dos personagens bíblicos. Além disso, os espaços que separavam os diversos painéis nos ciclos do *Trecento* – que, no vocabulário dos quadrinhos, são denominados sarjetas⁸ – foram internalizados na narrativa contínua do *Quattrocento*, transformando-se em sarjetas implícitas⁹.

Por outro lado, a formulação do conceito de pintura histórica acabou por privilegiar uma estrutura narrativa que não precisasse estar, obrigatoriamente, incluída em um ciclo, como ocorria no *Trecento*, mas que também não fizesse uso da redundância icônica que havia na narrativa contínua, ou seja, que conseguisse relatar um evento sem precisar repetir um mesmo personagem. Por esse motivo, as pinturas narrativas, a partir do início do século XVI, apesar de abolirem a técnica contínua, persistem em estimular uma leitura visual que pressupõe a passagem do tempo dentro de um mesmo painel. Esse novo foco na cena individual, conforme explica Andrews (ANDREWS, 1998, p. 94), concentrava toda a narrativa por meio de uma intensidade dramática, num instante essencial que isolava e privilegiava uma determinada ação. Jacques Rancière o chama justamente de “instante privilegiado” (RANCIÈRE, 2018, p. 57). Trata-se de um instante dilatado que engole todos os outros momentos da narrativa, pois é elevado à categoria de essência moral de todo o relato.

A partir do século XVI, então, a repetição de figuras, típica da narrativa contínua, foi sendo substituída, no âmbito da nascente pintura histórica, por um modo de solidariedade icônica mais complexo, que tinha por objetivo produzir instabilidade no pretenso “congelamento” da ação (ANDREWS, 1998, p. 106), com o intuito de ampliá-la

⁴ Os ciclos não foram extintos após o *Trecento*, pelo contrário, foram produzidos até o início do século XX. No entanto, o interesse deste artigo está voltado muito mais para as telas históricas que não faziam parte de uma sequência (como nos ciclos). Os ciclos foram citados aqui somente para mostrar que eram um modelo pictórico narrativo anterior à instituição da pintura histórica isolada. Sobre as questões narrativas dos ciclos vide artigo “Figures of Narration in the Context of a Painted Cycle”, de Marianne Cojannot-le Blanc (COOKE, 2016, p. 40-50).

⁵ Aqui, a solidariedade icônica também é evidente, na medida em que a figura de Cristo, por exemplo, reaparece em vários quadros que relatam sua vida (de modo muito semelhante aos quadrinhos).

⁶ Foi com Alberti que “a vocação da pintura para contar história é estabelecida como princípio” (LICHTENSTEIN, 2006, p. 15).

⁷ Andrews explica que Leonardo da Vinci tinha objeções à narrativa fragmentada dos ciclos e defendia a representação de múltiplos incidentes num mesmo espaço pictórico (ANDREWS, 1998, p. 70-71).

⁸ Denominam-se “calha” ou “sarjeta” os espaços que separam os quadrinhos. Têm uma importante função dentro da estrutura narrativa, pois não somente conectam os quadros, mas também constroem ausências que devem ser reconstituídas pelo leitor. Will Eisner já apontava a importância da sarjeta dizendo que “tem grande significado dentro da estrutura narrativa” (EISNER, 2001, p. 49). Esses vácuos são, muitas vezes, identificados pelos teóricos como um elemento gráfico fundamental da mídia. Moacyr Cirne explica a importância desses hiatos na construção de sentido nas HQs: “a narrativa dos quadrinhos funda-se sobre o salto de imagem em imagem, fazendo da elipse (...) a sua marca registrada (...) o avanço da narrativa se processa através de saltos significantes” (CIRNE, 1972, p. 39-41).

⁹ Barbara Postema denomina “sarjetas implícitas” as sarjetas que não estão graficamente visíveis. São encontradas em “quadrinhos sem quadros formais” (POSTEMA, 2018, p. 80), mas onde “a ausência de moldura funciona porque o leitor insere, implicitamente, as molduras em seus espaços adequados [...] baseado em convenções” (POSTEMA, 2018, p. 81).

(ANDREWS, 1998, p. 108-109). Tratava-se de uma ação em desenvolvimento e de um instante transitório. Além disso, no final do século XVI, surgiu uma tendência de retratar ícones em processo de transformação. Essa carga metamórfica passou a participar de modo direto do relato pictórico. A tese que se propõe, aqui, é a de que, nessa nova postura, a sarjeta implícita – que separava as diversas cenas numa narrativa contínua – foi tragada por esse instante essencial metamórfico. Isso não significa que tenha desaparecido, mas que se fundiu ao instante. Pode-se observar essa característica em figuras que parecem ter sido representadas no instante mediano entre a escuridão e a claridade, como ocorre, por exemplo, no famoso *David*, de Caravaggio¹⁰.

No entanto, a principal referência utilizada – para o que se denominará **pintura histórica clássica**, neste artigo – será o modelo estabelecido por Nicolas Poussin (1594-1665). Peter Cooke ressalta que Poussin, “pai da pintura histórica francesa” (COOKE, 2016, p. 193), desenvolveu um modelo de narrativa visual que representava, dentro de um mesmo quadro, vários momentos de um relato (bíblico ou mitológico) unificados por um conceito considerado universal – modelo este reproduzido, com poucas modificações, até o neoclassicismo, ou mais especificamente até Jacques-Louis David (1748-1824). Tratava-se então de uma única cena, mas que tinha a pretensão de conter toda a essência de um texto (COOKE, 2016, p. 193-195). Desse modo, o espectador não sentiria necessidade de outros quadros (anteriores ou posteriores) que complementassem a narrativa (através de uma sequência). É possível afirmar, então, que em qualquer pintura histórica clássica “passado, presente e futuro da fábula [...] co-existem [...] “todo o relato, do começo ao fim, é projetado na tela” (COOKE, 2016, p. 200). Desejava-se um quadro que valesse por muitos e que abolisse a descontinuidade fragmentária produzida pela sarjeta dos múltiplos painéis do *Trecento* ou, de modo implícito, na narrativa contínua do *Quattrocento*.

Existe, ainda, uma outra associação à noção de solidariedade icônica na pintura histórica que precisa ser mencionada e se relaciona aos modelos iconográficos eruditos. Nisto, Poussin foi um mestre. A função narrativa que os personagens exerciam dentro das telas estava diretamente relacionada a uma solidariedade que essas figuras estabeleciam com a estatuária clássica ou com telas de outros mestres da pintura europeia. Essa figura modelar não apenas participava da construção da ação, como era o fundamento icônico dessa ação. Pode parecer que essa relação iconográfica se afasta da definição de Groensteen, mas toda a estrutura da narrativa visual dependia do reconhecimento dessas parcerias icônicas heroicas e eruditas de cada figura retratada na pintura histórica. Portanto, a pintura histórica, apesar de sua aparência monocênica que pouco teria a ver com a estrutura narrativa dos quadrinhos, na verdade, expressa fundamentos da solidariedade icônica e da sarjeta de modo complexo e profundo.

Pode-se concluir, provisoriamente, que, desde o Renascimento, a presença da narrativa no interior da pintura histórica foi motivo de muita preocupação e alvo da construção de métodos sofisticados que, possivelmente, se tornaram de grande importância para a cultura visual ocidental. É preciso, então, continuar a investigar essas estratégias narrativas principalmente a partir da Modernidade industrial, para se entender de que modo a linguagem visual da cultura de massa (e, mais precisamente, dos quadrinhos) afetou e foi afetada por esses dogmas estabelecidos no âmbito das academias de belas artes.

¹⁰ Pode-se dizer que, no âmbito do vocabulário gráfico dos quadrinhos, essa tela é quadro e sarjeta simultaneamente e que existe uma solidariedade icônica entre a figura de David e ela mesma, na medida em que é uma figura em metamorfose e, portanto, uma figura de David que se transforma numa outra figura do mesmo David. O excesso de escuridão na pintura de Caravaggio insere, na cena retratada, um grande espaço que, tal como a sarjeta, deve ser completado pelo espectador. Isso significa que a grande área da tela tomada pela escuridão transforma parte da imagem em sarjeta e obriga o espectador a construir uma solidariedade icônica dentro do quadro e não entre dois quadros.

A sarjeta na pintura histórica fragmentada do século XIX

A partir do final do século XVIII, a estrutura narrativa da pintura histórica sofreu diversas modificações. Stephen Bann, ao analisar a produção de Paul Delaroche (1797-1856), por exemplo, destaca a influência folhetinesca (BANN, 1997, p. 146, 185-186). A pintura histórica, no século XIX, trocou o modelo textual erudito, bíblico ou clássico para se tornar a tradução visível de “uma cena de um romance moderno” (COOKE, 2016, p. 203). Isso significa que a produção pictórica acadêmica se voltou para um modelo de relato que estava encantando as massas. Indica também que a temática solene, típica da pintura histórica, estava sendo contaminada pela banalidade do cotidiano, associado a uma pintura de menores proporções e que, até então, era considerada como uma modalidade inferior. Essa contaminação é de suma importância para a tese que, aqui, se apresenta, pois – apesar de estar associada a um projeto didático-estatal reacionário, que visava elevar a pintura de gênero à categoria histórica (RANCIÈRE, 2018, p. 57), com o objetivo instituir um meio de comunicação capaz de ditar um modelo de comportamento burguês às massas – libera potências marginais incontrolláveis.

Nina Lübbren lembra que a norma de composição da pintura histórica clássica era direcionada para a figura humana e para a mensagem heroica com pretensões universais, que deveria ser expressa¹¹ por um instante essencial estabelecido por meio da anatomia e da expressão corporal do herói. Adverte, porém, que durante o século XIX, a estrutura narrativa deslocou-se para os objetos (que antes participavam do relato de modo marginal). Trata-se de uma valorização estética dos ornamentos que antes tinham um status secundário. Tornam-se pistas fundamentais para se estabelecer o fio condutor da narrativa (COOKE, 2016, p. 133).

Patrícia Smyth, por sua vez, diz que os efeitos acidentais marginais – que eram parte da experiência visual do cotidiano, e que, até então, não tinham espaço na pintura histórica clássica – passavam a integrar o repertório (COOKE, 2016, p. 118). Desse modo, a totalidade unificadora que havia na escolha de um instante essencial entrava em crise. Portanto, os fundamentos do instante essencial se transformaram e afetaram a representação da grande narrativa histórica¹². Tanto a grandiosidade do relato como a iconografia heroica estavam em estado crítico. Isso resultou num processo de fragmentação que, como descrito a seguir, está diretamente associado à linguagem dos quadrinhos¹³.

Dentro dessa perspectiva, Marc J. Gotlieb, ao analisar a extremamente longa tela *A Captura de Smala de Abd-el-Kader*, de Horace Vernet, de 1845, indica que uma fragmentação do tema pela “acumulação e justaposição de uma série de episódios” faz com que “a pintura perca toda a unidade” e produz “grupos de figuras enfileiradas em micronarrativas”, onde cada uma funciona como “um quadro em miniatura” (GOTLIEB, 1996, p. 134). Jorge Coli faz uma análise semelhante ao comparar as composições da *Batalha dos Guararapes*, de Victor Meireles, de 1879, e a *Batalha do Avaí*, de Pedro Américo, de 1872-77: diz que a primeira segue um modelo acadêmico tradicional, valorizando a figura humana e a composição unificada (COLI, 2005, p. 55, 67), e a última revela “uma colagem [...] reunindo as ações diversas” (COLI, 2005, p. 91). Curiosamente, essas descrições se assemelham à feita por Thierry Smolderen ao analisar uma página da *Hogan's Alley*, de *Yellow Kid*, de 24 de agosto de 1896: “a grande página cacofônica, de Outcault, oferece uma paisagem por meio da qual o leitor não pode inferir nenhuma [...] mensagem

¹¹ Segundo essa autora, tudo numa pintura histórica era subordinado a uma figura heroica chave, tudo, inclusive os objetos periféricos, respondiam a esse elemento central (COOKE, 2016, p. 13).

¹² David Green e Peter Seddon mostram que a “crise e eventual fragmentação da esfera pública burguesa se tornou a crise e eventual fragmentação da pintura histórica” (GREEN, 2000, p. 9). Desse modo, não era mais possível almejar um relato visual totalizante, como fazia Poussin, mas apenas fragmentos.

¹³ Barbara Postema afirma que os “quadrinhos são inerentemente fragmentados” (POSTEMA, 2018, p. 168).

global” (SMOLDEREN, 2014, p. 107). Coisa semelhante diz Rogério Campos sobre as páginas de *Yellow Kid*: “não existe um centro da imagem” (CAMPOS, 2015, p. 293).

Pode-se deduzir que essa fragmentação acabou afetando a estrutura narrativa da pintura histórica clássica de diversas maneiras. De acordo com Peter Cooke e Nina Lübbren (COOKE, 2016, p. 10), por exemplo, durante o século XIX, foi desenvolvido, no âmbito acadêmico, um modo de narrativa pictórica que direcionava a leitura visual para uma parte do relato que não seria mostrada pela imagem. Esses autores entendem que a pintura acaba deixando que o espectador complete a ação imaginando aquilo que não está sendo visto: “convida o espectador a completar o enredo, apreender os espaços em branco” (COOKE, 2016, p. 10). Diferentemente do instante essencial que, na pintura histórica clássica, conseguia centralizar a narrativa, essa nova modalidade resulta num descentramento.

Claudine Mitchell diz que esse descentramento (ALLAN, 2012, p. 94-95) surgiu em pinturas históricas que mostravam vestígios de acontecimentos e não o clímax heroico e exemplar de um momento digno de figurar na história. Com isso, ficava delegado ao espectador recompor a ação que levou ao desfecho retratado. Desse modo, a pintura acadêmica passou a valorizar uma cena marginal (dentro do relato), o que resulta numa reafirmação da sarjeta, ou melhor, redefine a relação hierárquica entre a cena e a sarjeta. Não se trata mais de uma pintura cuja narrativa era centrada em uma cena (um instante privilegiado que atrairia para si todo o relato), mas de um grande quadro solitário que parece se ressentir da falta de outros quadros que o completem. A pintura histórica deixou de conter uma grande narrativa e transformou-se num mero fragmento de um relato. É preciso lembrar que isso ocorreu justamente no mesmo século em que os primeiros periódicos começaram a veicular essa nova modalidade de narrativa visual, hoje denominada história em quadrinhos.

O melhor exemplo comparativo sobre a fragmentação da temática na pintura histórica do século XIX é oferecido por Nina Lübbren (ALLAN, 2012, p. 82-86), ao comparar duas telas que retratam o assassinato de Júlio César. Na primeira tela, de Vincenzo Camuccini (figura 1), a cena escolhida é o instante em que os agressores estão com as armas em punho e vão iniciar o ataque. A segunda tela, homônima da primeira, foi pintada por Jean-Léon Gérôme (figura 2). Na grande narrativa na tela de Camuccini, o protagonista está no centro da ação. Os agressores circundam César. Todo o relato baseado na história de Plutarco é condensado neste instante decisivo em que todas as poses são retratadas com intuito de conferir a dignidade que um personagem e uma passagem histórica deveriam possuir (segundo os critérios das estruturas de poder da cultura visual daquela época). A tela de Gérôme, por sua vez, mostra uma cena sensacionalista que remete a folhetins ilustrados baratos (muitas vezes em quadrinhos), denominados *penny dreadful*, ou aos relatos de crimes escabrosos publicados em tabloides como *The Illustrated Police News* (figura 3), a partir de 1864. Lübbren diz que o corpo de César está como à espera da chegada de um detetive que vai investigar a cena do crime (ALLAN, 2012, p. 81): um relato que se afastou de Plutarco para se aproximar dos romances policiais e dos jornais ilustrados sensacionalistas baratos. Lübbren acrescenta que Gérôme transformou a morte de César de um exemplo heroico em testemunho ocular de um crime (ALLAN, 2012, p. 86).

Figura 1 - *A Morte de César*, de Vincenzo Camuccini, pintada entre 1793-1818 (Museu Nacional de Capodimonte em Nápoles)



Figura 2 - *A Morte de César*, de Jean-Léon Gérôme, pintada entre 1867 (Museu de Artes Walters em Baltimore)



Figura 3 – *The Illustrated Police News*, publicado em Londres, em 2 de dezembro de 1882



Pierre Sérié diz que tanto Gérôme quanto Jean-Paul Laurens (dois dos maiores expoentes da pintura histórica francesa da segunda metade do século XIX) buscavam “superar as limitações impostas pela imagem monocênica” produzindo cenas que “evitavam mostrar o clímax” de um relato, com o intuito de “preservar a impressão do desenrolar de uma história” (COOKE, 2016, p. 166) diante dos olhos do espectador.

Desse modo, a sarjeta, que havia sido dissolvida no interior da pintura histórica clássica, ressurgiu nas laterais que conectam *A Morte de César*, de Gérôme, a almejada sequência folhetinesca que passou a ser inferida antes e depois da tela. Estabeleceu-se,

então, na pintura histórica, uma sarjeta cega¹⁴, mas explícita. Fato é que *A Morte de César*, de Gérôme, mostra uma cena isolada e descentralizada. Esse isolamento descentrado ajudou a criar as condições narrativas necessárias para que o princípio operacional dos quadrinhos (apontado por Postema¹⁵) passasse a fazer parte do modo de percepção dos espectadores de pinturas, durante o século XIX.

A pintura se tornou, então, uma mídia mutilada à espera dos outros quadros que a completassem: “representa, não uma história inteira, mas um episódio específico” (COOKE, 2016, p. 201). A partir do final do século XIX, o cinema e os quadrinhos supririam essa aspiração¹⁶ e a pintura histórica desapareceria. Entretanto, é possível que essa mutilação na solidariedade icônica, que se vê na tela de Gérôme, tenha contribuído para a formulação da “sólida convenção dos quadrinhos em que as imagens [...] seguem uma a outra” numa sequência (POSTEMA, 2018, p. 159).

Curiosamente, Barbara Postema, ao “buscar responder a perguntas relacionadas ao modo como os quadrinhos criam narrativa”, diz que “sob a influência das sarjetas, os quadros tornam-se momentos isolados”, pois “precisamente, as lacunas – lapsos de tempo entre diferentes momentos da sequência – são o que produz continuidade da sequência” (POSTEMA, 2018, p. 16). Coloca, portanto, a questão da fragmentação narrativa do quadro, isoladamente, como um fator fundamental para o estabelecimento da sequência e de um sentido para o relato¹⁷. Por esse motivo, essa mesma autora cita Scott McCloud para dizer que, nos quadrinhos, “os quadros se tornam uma sequência” justamente porque a sequência narrativa é “um processo que envolve ‘completar [...] o que está incompleto’” (POSTEMA, 2018, p. 88). Portanto, a estrutura narrativa na pintura histórica do século XIX, ao ter-se tornado incompleta, pode ter cooperado para que o espectador moderno passasse a esperar por uma sequência, pois, antes, convenções visuais centralizadoras, difundidas pela pintura histórica clássica, não solicitavam outro quadro fora dos limites narrativos da obra.

A pintura histórica nos quadrinhos

Pretende-se, agora, apontar alguns exemplos práticos que ajudem demonstrar a riqueza experimental que pode resultar de um confronto entre as estratégias narrativas dos quadrinhos e da pintura histórica. O foco da reflexão recairá sobre a incompletude fragmentária que se manifestou na pintura, no século XIX, e também nos quadrinhos, desde seu surgimento. Entretanto, não faria sentido citar telas acadêmicas ou tiras de jornal simplesmente com o objetivo de comprovar essa questão, pois isso já foi feito no decorrer do artigo por meio de pesquisadores oriundos das duas áreas. Será, portanto, mais proveitoso analisar exemplos de histórias em quadrinhos em que, de algum modo, a pintura histórica do século XIX surja como referência.

Luis Gasca e Ansier Mensuro, em *La Pintura en el Cómic* (GASCA, 2014), produziram um compêndio sobre esse assunto, mas não citam nenhuma obra do

¹⁴ “Sarjeta cega” é uma expressão criada, neste artigo, e se refere às sarjetas iniciais e finais de uma tira. Toda a tira convencional possui um quadrinho inicial, que pressupõe a existência de algo que aconteceu anteriormente, e um quadrinho final, que pressupõe que algo acontecerá depois. Desse modo, todas as histórias em quadrinhos produzem duas sarjetas cegas.

¹⁵ Barbara Postema considera as sarjetas como o “princípio operacional na criação de significado das sequências de quadros” (POSTEMA, 2018, p. 82) nos quadrinhos.

¹⁶ Sobre essa questão, Thierry Groensteen cita Benoît Peeters para dizer que o quadro numa história em quadrinhos é “imagem em desequilíbrio, encaixada entre aquilo que a precede e aquilo que a segue” (GROENSTEEN, 2015, p. 93).

¹⁷ Certamente, Postema, não é a primeira a identificar a importância das lacunas para a estrutura narrativa dos quadrinhos. Ela mesma cita Rodolphe Töpffer que, no século XIX, já reconhecia a importância desta questão (POSTEMA, 2018, p. 55).

Academicismo da segunda metade do século XIX, ou melhor, citam, mas para se referir a outros períodos. Por exemplo, citam a famosa *Cleopatra*, de Alexandre Cabanel, de 1887 (GASCA, 2014, p. 61), porém com o objetivo de falar sobre a arte egípcia e não sobre a pintura histórica. Coisa semelhante ocorre quando citam telas de Antonio Muñoz Degrain e de Antonio Béjar Novela (GASCA, 2014, p. 83, 94, 95), pois estão se referindo muito mais à arte medieval do que ao século XIX. Constatase, então, que, nesses exemplos, existem dois fatores que não são explorados pelos autores do livro: primeiro, essa modalidade de pintura histórica foi tratada como uma mídia transparente e, por esse motivo, suas características gráficas se tornaram imperceptíveis para o espectador moderno. A prova disso é que Gasca e Mensuro não conseguiram enxergar que as citações ao Egito antigo ou à arte medieval eram, na verdade, citações à arte acadêmica do século XIX. O segundo fator está diretamente relacionado a esse primeiro, pois, ao que tudo indica, a adaptação de uma pintura histórica para produzir um quadrinho inserido em uma sequência exige – de um olhar adestrado pelos códigos impostos pela cultura visual ocidental¹⁸ – pouco esforço e, até mesmo, muito pouca criatividade. É provável que essa proximidade esteja relacionada à estrutura narrativa dessas telas, pois já apresentavam as características básicas necessárias para formar um encadeamento de fatos.

Vale a pena ressaltar que Jorge Alonso Gracia, ilustrador do álbum *Historia de España*, de 1987, citado por Gasca e Mensuro, parece ter se dedicado a uma mera simplificação da imagem pictórica reduzindo a quantidade de detalhes.¹⁹ Seria interessante, então, analisar esse processo de modo mais profundo para verificar se as calhas cegas, que este artigo afirma serem as responsáveis pela incompletude narrativa da pintura histórica no século XIX, foram afetadas pelo procedimento de adaptação de um quadro em um quadrinho.

Na primeira página do álbum *Os Sobreviventes do “Aquila Maris”*, da série *Epopéia*, publicada pela EBAL no Brasil, em abril de 1954 (figura 4), o quadrinista italiano Franco Caprioli adaptou *A Última Oração dos Mártires Cristãos*, de Jean-Léon Gérôme (figura 5), para criar uma imagem que ocupa quase metade da área da página (de 29 x 20 cm). Partindo da análise de Pierre Sérié, é possível perceber que as marcas das bigas no chão de areia (figura 5) sugerem que aquele foi palco de outro espetáculo, e a entrada do leão, por sua vez, indica que uma nova atração vai começar (COOKE, 2016, p. 167). Portanto, o fragmento escolhido por Gérôme não retrata o clímax de nenhuma das duas atrações que seriam apresentadas na arena, mas gera suspense. Trata-se de um quadro que se ressentia da ausência de uma sequência anterior, que mostrasse a sensacional corrida, e da posterior, que mostrará as feras devorando os mártires cristãos. Contudo, esse ressentimento vai ao encontro do modelo de narrativa em prosa que o grande público do século XIX passou a admirar. A sequência não está visualmente presente, mas nela está armazenada toda a potência necessária para essa construção.

¹⁸ W.J.T. Mitchell demonstra (1994, p. 42-45) que cada contexto sócio-histórico produz diferentes visualidades e que o ato de ver não é alheio a determinantes culturais. A atitude de Gasca e Mensuro se deu, provavelmente, porque a cultura visual pop contemporânea deve pressupor que essa categoria de pintura tenha uma visualidade neutra; por isso, não situaram as obras no capítulo sobre o século XIX, e sim nos capítulos referidos às épocas que retratavam.

¹⁹ Sobre essa questão, Postema diz que os quadrinhos constroem o sentido do relato eliminando detalhes supérfluos, mas, simultaneamente, cria “condições pelas quais os muitos signos que estão presentes” sejam potencializados (POSTEMA, 2018, p. 29). Portanto, a ausência de detalhes iconográficos provoca, em contrapartida, uma hiperpresença dos indícios necessários ao sentido da narrativa. Desse modo, pode ser um equívoco chamar esse procedimento de “redução”, quando o que ocorre, efetivamente, é uma ressignificação.

Figura 4 - Primeira página do álbum *Os Sobreviventes do "Aquila Maris"*, da série *Epopéia*, publicada pela EBAL, no Brasil, em abril de 1954 (desenhos de Franco Caprioli)



Figura 5 - *A Última Oração dos Mártires Cristãos*, de Jean-Léon Gérôme, pintada entre 1863-83 – Museu de Artes Walters, em Baltimore



No quadrinho produzido para *Os Sobreviventes do “Aquila Maris”* (figura 4) existe uma aparente redução gráfica, principalmente, por conta da ausência de colorido, pois a anatomia (das figuras humanas e dos animais), os detalhes arquitetônicos, o claro-escuro e a perspectiva foram preservados (dentro dos limites técnicos)²⁰. Certamente, trata-se de um pastiche, mas isso não invalida as afinidades narrativas das duas mídias. Pode-se alegar que a fumaça excessivamente estilizada, criada por Caprioli, foi responsável por eliminar grande quantidade de detalhes, pois encobriu toda a complexa sequência das tochas humanas (que exigiria um tempo de leitura visual excessivo para um quadrinho convencional). Por outro lado, o quadrinista acrescentou as armas abandonadas de um gladiador. Provavelmente, esse recurso iconográfico foi inserido para designar, de modo mais enfático que uma atração sangrenta ocorreria antes do suplício dos cristãos²¹.

No entanto, o que mais interessa nesse processo de adaptação não é qualquer característica que afaste as duas imagens, mas as proximidades. Pode-se perceber, então, que as alterações e reduções feitas pelo quadrinista têm como objetivo salientar certos signos que, segundo Barabar Postema (POSTEMA, 2018, p. 28-29), ajudam o leitor a encontrar as pistas corretas na direção do sentido da narrativa. Trata-se, apenas, de potencializar uma estratégia indicial e detetivesca que, segundo Nina Lübbren (COOKE, 2016, p. 134-137), já havia sido empregada na pintura de Gérôme e Laurens. Além disso, o quadrinho reforçou, ao máximo, o apelo narrativo da tela, pois o líder dos mártires, por exemplo, passou a ocupar o centro do quadro e assumiu uma postura oratória mais enfática (Gérôme já havia representado esse ancião em uma posição que indicava liderar uma oração). Sendo assim, foi muito fácil acrescentar o balão de fala com os dizeres “Christus regnat!”.

Os quadros e legendas que antecedem e sucedem a cena baseada na tela de Gérôme complementam o contexto sóciopolítico em que a história se insere. No entanto, a incompletude da tela de Gérôme foi reafirmada, não apenas por meio da sequência em que foi inserida, mas também porque Caprioli escolheu representar um instante posterior (é possível perceber isso porque os vários felinos, que na tela de Gérôme ainda subiam as

²⁰ Essa transposição de uma mídia para outra se assemelha muito à tradição, desde o século XVI, de traduzir telas famosas em gravuras. Isso indica que Caprioli adotou uma solução gráfica conservadora.

²¹ Gérôme, como já foi explicado, utilizou um indício mais sutil (as marcas das bigas na areia).

escadas, já se encontravam na arena, e as tochas humanas já produziam uma fumaça que impedia a visão da maior parte da arquibancada). Esse detalhe é muito importante, pois significa que o quadrinho não representa a cena composta por Gérôme, mas uma cena que foi inspirada pela sarjeta que foi aberta por essa pintura histórica. Isso indica que o fragmento de relato produzido por Gérôme, uma cena isolada de uma narrativa mutilada, inspirou, consciente ou inconscientemente, a representação do instante seguinte na página de Caprioli.

De modo bem diverso, o brasileiro Victor Moura adapta a tela *A Visão do Jovem Bartolomeu*, de Mikhail Nesterov, de 1890 (figura 6), e a transforma num quadrinho (figura 7) que fundamenta toda a trama da novela gráfica *Bartolomeu*, de 2018. Entretanto, as alterações gráficas são evidentes: o terceiro requadro da página 10 (figura 7) não é um mero pastiche da obra original, mas uma radical releitura que, inclusive, incrementa características visuais expressionistas que contradizem o pitoresco estilo acadêmico de Nesterov. Moura também acrescenta dois recordatórios²² sobre essa imagem; em um deles, o narrador informa ser fã desse pintor russo do século XIX, apesar de ter descoberto que possuía ideais políticos conservadores. A partir desse texto, Victor Moura apresenta essa imagem como o avesso de toda a história que narrará. No último requadro da página 10 (figura 7), o mesmo rosto inspirado no jovem Bartolomeu, de Nesterov, aparece em proporções maiores e isolado sobre um fundo negro. À sua frente, existem dois recordatórios informando que, enquanto o Bartolomeu da pintura acadêmica via o mundo das divindades, ele, o Bartolomeu dos quadrinhos, vê o oposto.

Figura 6 - *A Visão do Jovem Bartolomeu*, de Mikhail Nesterov, de 1890 – Galeria Estadual Tretyako, Moscou



²² Termo utilizado por alguns teóricos brasileiros para denominar esse tipo de texto que se apresenta, geralmente, em moldura retangular, e que transmite a “fala” do narrador da história.

Figura 7 – Páginas 10 e 11 da novela gráfica *Bartolomeu*, de Victor Moura, de 2018 – Coleção particular do autor



É preciso lembrar, porém, que Nesterov fazia parte do movimento simbolista russo e, talvez por isso, o tema desta pintura não seja tão incompleto quanto nos quadros de Gérôme e Laurens²³. No entanto, trata-se de uma tela que pertence a uma série baseada na obra literária da vida de São Sergius Radonezh (1321-1391), batizado Bartolomeu, escrita por Epifânio, o sábio, no início do século XV. O quadro retrata o momento em que o jovem santo russo encontra um monge que o ensinou a ler de forma milagrosa. Segundo esse mesmo relato, logo após esse encontro, sob uma árvore, os dois foram até uma capela, que é mostrada ao fundo, onde o menino leu os salmos. Desse modo, apesar de existir a intenção simbolista de retratar um instante privilegiado, a tela acaba mostrando apenas um trecho de um relato. Um trecho a que Victor Moura dá continuidade, mas em forma de antítese. Em vez do que ocorrera antes e depois de o jovem santo encontrar o monge, o quadrinho se aproveita da calha criada pela pintura para inserir a vida do outro Bartolomeu, que, em vez de ter recebido o dom de vislumbrar a palavra divina, vê demônios. Desse modo, a adaptação de Moura é muito mais uma consciente ressignificação do que uma mera redução, pois o que era uma imagem ideologicamente conservadora se transformou numa ferramenta de subversão dessa visualidade (que, inclusive, é renegada pelo narrador da história).

Ao comparar as soluções de Franco Caprioli e de Victor Moura, pode-se concluir que o primeiro utilizou a fissura (criada pela sarjeta cega na pintura de Gérôme) de modo convencional e, por isso, representou um instante imediatamente posterior ao momento retratado por Gérôme. Victor Moura, por sua vez, utilizou a sarjeta cega de Nesterov para subverter o fluxo da narrativa e conectar ao fragmento da história de um jovem que

²³ Segundo Scott C. Allan (COOKE, 2016, p. 144-159), a pintura simbolista francesa buscou combater a fragmentação temática que se difundiu na pintura acadêmica na segunda metade do século XIX.

recebeu um dom iluminado o relato da vida de outro Barolomeu que recebera uma maldição. Pode-se, então, deduzir que o surgimento das sarjetas cegas na pintura histórica do século XIX, inexistente na pintura histórica clássica, participa de um contexto que constrói um tipo de visualidade compartilhada pelos quadrinhos. Sendo assim, essa mídia monocênica pode ter muito a dialogar com a estrutura multicênica dos quadrinhos.

Considerações finais

Uma das objeções mais contundentes à aproximação entre as questões narrativas na pintura histórica e nos quadrinhos foi feita por Thierry Groensteen no livro *Comics and Narration* (GROENSTEEN, 2013). Ele alega que na pintura histórica não existe “narrativa no estrito senso” (GROENSTEEN, 2013, p. 24), pois em uma única cena seria possível, no máximo, evocar um relato, mas não se poderia efetivamente contar uma história. Toda essa formulação é embasada justamente na teoria ou no preconceito lessineano (citado no início deste artigo): “no século XVIII, Gotthold E. Lessing estabeleceu uma clara fronteira entre pintura e poesia” (GROENSTENN, 2013, p. 24)²⁴. Lessing acreditava que a pintura era essencialmente uma arte do espaço inadequada à sequencialidade narrativa (LESSING, 1998). Entende-se, aqui, que essas objeções de Groensteen são fruto de uma necessidade de reafirmar a solidariedade icônica como essência dos quadrinhos e, por isso, ele não é capaz de perceber que tanto as imagens em sequência quanto as sarjetas que criam são elementos que contribuem para produzir narrativa. Sendo assim, uma pintura de Jean-Léon Gérôme (figura 5), por exemplo, – que não faz parte de uma sequência visível de quadros, mas produz uma sensação de incompletude (na medida em que cria sarjetas cegas que abrem a tela para uma sequência) – não é uma imagem que, simplesmente, evoca um relato, ela é um fragmento visível desse relato. Seria, do mesmo modo, injusto afirmar que, durante mais de quatro séculos de experimentação, a pintura histórica clássica nunca conseguiu produzir estratégias narrativas eficazes, simplesmente por ser uma “arte do espaço”, como queria Lessing.

Pode-se concluir, então, que os quadrinhos e a pintura histórica apresentam visualidades que compartilham muitas afinidades. Dentre essas afinidades, este artigo se preocupou em demonstrar que o isolamento monocênico e mutilador – que ocorre na pintura histórica no século XIX – clamava por uma estrutura narrativa muito semelhante à definida por Postema para os quadrinhos. A esse respeito, Postema afirma que, nos quadrinhos, “cada quadro individual apresenta um momento no tempo”, pois “o momento que é mostrado não é finalizado”, e complementa dizendo que isso “torna implícito que se trata de um fragmento de um todo maior” [...] “mostra que aquilo que veio antes e o que veio depois estão omitidos” (POSTEMA, 2018, p. 42). Isso é justamente o que foi identificado na cena fragmentária de Gérôme (figura 5). Poder-se-ia, então, utilizar as palavras de Postema – ao analisar um quadrinho destacado de sua sequência – para definir a estrutura narrativa da pintura histórica nos moldes de Gérôme, em que “imagens isoladas [...] contêm códigos que permitem que elas sugiram a narrativa e a passagem do tempo, mesmo se a imagem não cria uma narrativa completa” (POSTEMA, 2018, p. 43); ou seja, ao que tudo indica, o público dos museus e dos salões de belas-artes, no século XIX, pôde aprender os códigos para ler quadrinhos por meio dos novos códigos definidos para ler pinturas e, portanto, o espectador pode ter tomado contato com o fundamento narrativo da sarjeta mesmo sem ter tido uma tira sequer em suas mãos.

²⁴ A arte e a filosofia contemporâneas já colocaram em questão essa noção de essência midiática e desenvolveram teorias que entendem que os diversos meios têm zonas de contato que geram muitas interseções entre literatura e artes visuais, por exemplo. Grande parte dos trabalhos de arte contemporânea explora e experimenta justamente essas fronteiras. Paradoxalmente, o mesmo se dá com as obras de quadrinhos que Thierry Groensteen cita em seu livro.

Referências

- ALLAN, Scott; MORTON, Mary (orgs.). **Reconsidering Gérôme**. Los Angeles: Getty Publications, 2012.
- ANDREWS, Lew. **Story and Space in Renaissance Art: the rebirth of continuous narrative**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- BANN, Stephen. **Paul Delaroche: history painted**. Londres: Reaktion Books, 1997.
- BARBIERI, Daniele. **As linguagens dos quadrinhos**. São Paulo: Ed. Peirópolis, 2017.
- CAMPOS, Rogério. **Imageria: o nascimento das histórias em quadrinhos**. São Paulo: Veneta, 2015.
- CIRNE, Moacy. **Para ler os quadrinhos, da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1972.
- COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?**. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- COOKE, Peter; LÜBBREN, Nina (orgs.). **Painting an Narrative in France, from Poussin to Gauguin**. Nova York: Routledge, 2016.
- EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GASCA, Luis; MENSURO, Asier. **La pintura en el cómic**. Valencia: Ediciones Cátedra, 2014.
- GOTLIEB, Marc J. **The Plight of Emulation: Ernest Meissonier and french salon painting**. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- GREEN, David; SEDDON, Peter (orgs.). **History Painting Reassessed: the representation of history in contemporary art**. Manchester: Manchester University Press, 2000.
- GROENSTEEN, Thierry. **Comics and Narration**. Mississippi. University of Mississippi Press, 2013.
- _____. **O sistema dos quadrinhos**. Nova Iguaçu: Ed. Marsupial, 2015.
- LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A Pintura**. Os gêneros pictóricos. São Paulo: Editora 34, 2006.
- McCLOUD, Scot. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: M. Books, 1993.
- MITCHELL, William John Thomas. **Picture Theory**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- POSTEMA, Barbara. **Estrutura narrativa nos quadrinhos: construindo sentido a partir de fragmentos**. São Paulo: Ed. Peirópolis, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. **Figuras da História**. São Paulo: EdUSP, 2018.
- SMOLDEREN, Thierry. **The Origins of Comics: from William Hogarth to Winsor McCay**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2014.